乌菲齐美术馆：比美第奇活得更久的博物馆

1737年，美第奇家族最后一人交出家族藏品，只提了一个条件：一件都不许离开佛罗伦萨。这条款生出的博物馆，由这个家族收集的作品和收藏熬过的灾难讲述。

封面: **维纳斯的诞生** · 1480 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆

世界博物馆系列

乌菲齐美术馆：比美第奇活得更久的博物馆

一七三七年，美第奇家族的最后一人把家族的艺术品交给托斯卡纳，只提了一个条件：其中任何一件都不得离开佛罗伦萨。安娜·玛丽亚·路易莎没有继承人，而她坚持写下的这一条，正是乌菲齐至今仍在的原因。

本书用十章追随这批收藏，也追溯签字之前的四个世纪。一个没有王冠却统治一方的商人家族，把自己画进了祭坛画里。异教的神祇随着波提切利回到基督教的墙上。瓦萨里造的一栋办公楼，被雕塑一点点填满，几乎是意外地成了画廊。一间八角形的房间，特里布纳，本是为了把整个世界装进去。卡拉瓦乔与帕尔米贾尼诺那些不肯安分的图像。以及主人退场之后到来的：一场洪水、一枚炸弹，和一座继续开门的博物馆。

一件一件地看：私人的收藏如何变成公共的博物馆。

MUSESCOPE 版本

世界博物馆系列 · 简体中文版
2026年初版 · 2026年8月7日 修订
撰文与研究：MuseScope
作品图片来自Uffizi Galleries藏品与维基共享资源。完整来源见书末。
原文、翻译与版式设计 © 2026 MuseScope，采用 知识共享 署名-禁止演绎 4.0 国际 (CC BY-ND 4.0) 许可协议。
本 PDF 可在标注 MuseScope 的前提下原样复制与转发。
作品图片及第三方素材不在本许可范围内，其权利状态以各自的版权说明为准。
原文可在 MuseScope 网站阅读。
阅读、聆听、继续探索：musescope.app
支持: support@musescope.app
Instagram: @musescope.app

目 录

第一部分　最后的美第奇 04

第二部分　在这个家族接管故事之前 07

第三部分　没有王冠怎么统治 12

第四部分　异教诸神回来的时候 17

第五部分　艺术家怎样成了英雄 23

第六部分　共和国变成宫廷的时候 29

第七部分　一个房间里的世界 32

第八部分　不肯听话的图像 36

第九部分　收藏成为公共之物 44

第十部分　失去主人之后的博物馆 46

书中的作品 49

参考与延伸阅读 51

在 MUSESCOPE 应用中继续 52

埃莱奥诺拉·迪·托莱多与其子乔万尼·德·美第奇的肖像 · 1544 · 布伦齐诺 · 乌菲兹美术馆

第一部分　最后的美第奇

一个家族终结之后，剩下什么

1737年，詹·加斯托内·德·美第奇去世，没有继承人。大公一系的主脉到他为止，此前这个家族出过银行家、公爵、教皇、王后、收藏家、屡次逃过政治清算的人，以及数量惊人的家族传说。剩下的是他的妹妹安娜·玛丽亚·路易莎，最后一位。任何文书都造不出下一位美第奇统治者。文书能决定的，只是这个家族三百年攒下的那些东西的去向。

她七十岁。作为普法尔茨选帝侯的妻子，她在杜塞尔多夫住了四分之一个世纪，丧夫之后回到佛罗伦萨——她年轻时离开的那座城。她没有在世的子女。可能从她这里继承的人都已死去。

安娜·玛丽亚·路易莎·德·美第奇肖像 · 1690 · 安东尼奥·弗兰基 · 皮蒂宫

美第奇的财产塞满了宫殿、别墅、教堂、库房和画廊。古代雕像和绘画、珠宝、手稿、科学仪器、家族肖像以及历代买来的珍玩放在一起。有些是他们自己订制的。有些通过婚姻、遗产、买卖或交换到手。合在一起，这些东西是这个家族确实举足轻重的物质证明。

托斯卡纳即将由一个新王朝继承。这样的更替里，收藏往往跟着新主人走。画被送去另一个宫廷。古代雕像被分开。家族肖像变成远离佛罗伦萨的某个房间里无名的装饰。那些因为待在一起才有了意义的东西，可能散进不同的宅子和不同的国家。

危险不只是几件杰作离开。一旦拆散，收藏赖以讲述的那些关系也断了：出身、品味、婚姻、征战、信仰和权力。美第奇的统治，安娜·玛丽亚·路易莎救不了。它的物质记忆不散架，她还能管。

1737年10月31日，她签下后来称作"家族公约"的文书，那是与哈布斯堡-洛林继承人协议的一部分。文书列明了不许运走的东西：画廊、绘画、雕像、图书馆、珠宝及其他贵重之物，一律不得离开首都和大公国境内。然后它给出理由，而这个理由比写下它的王朝活得更久。这一切都要留下，用协议里的话说，为了国家的装饰，为了公众的用处，为了吸引外乡人的好奇。

请把最后这句再读一遍。1737年，一个没有子女、走到血脉尽头的寡妇，把陌生人的好奇写进了一份王朝条约，并把它当作让家产留在原地的理由。

流行的说法是：最后一位美第奇把美术馆送给了佛罗伦萨。法律上的实情要慢得多，也干得多。乌菲齐当时还不是后来的公共机构，安娜·玛丽亚·路易莎也没有靠一个慷慨的签名造出一座现代美术馆。协议做的事情，是把美第奇的收藏绑定在托斯卡纳的继承上，并附上防止其外运和拆散的条件。

可后果远远超出了家族忠诚。留在托斯卡纳的收藏，可以成为这个国家身份的一部分，可以吸引来客，可以支撑研究，还可以保住物与物之间的关系——如果每件东西各自跟着一个继承人走，这些关系就没了。

安娜·玛丽亚·路易莎护的是一个王朝的过去，不是在设计它未来所有的用法。她无从知道哪些画会占满教科书，哪些画家会被重新发现，波提切利的维纳斯会被复制多少次。她保住了连续性，却管不了这连续性将要生出的那段历史。六年后她去世了。

乌菲齐的历史因此有个不寻常的形状。它最清楚的开端几乎在末尾。一个家族失去了原本指望的未来，然后设法保住那些还能替它的过去说话的东西。

这些东西为什么变得这么要紧？为什么画、雕像和房间能给出一种爵位和血统给不了的存续？要回答，得回到一个美第奇有钱有势却没有王座的佛罗伦萨。而且还得再往前，回到他们那套说法尚未占上风的时候。

安娜·玛丽亚·路易莎·德·美第奇肖像 · 1690 · 安东尼奥·弗兰基 · 皮蒂宫

第二部分　在这个家族接管故事之前

圣三一荣耀圣母 · 1290 · 契马布埃 · 乌菲兹美术馆

三幅圣母与一场骗人的赛跑

关于乌菲齐的惯常讲法，从几幅巨大的圣母子像开始。并排看，契马布埃显得更古老，乔托更结实、更有空间，仿佛一条通往文艺复兴的路就此打开。这个比较有用。但在成为艺术史赛跑的一站之前，这些画是圣物。

契马布埃的《圣三一荣耀圣母》不是为了演示写实绘画的早期阶段而画的。金色底子把圣母从寻常的天气和寻常的时间里取出来。她的尺度确立权威。天使沿着一座繁复的宝座排开，先知出现在下方。画面的平，不能证明契马布埃想不出深度。他在需要的地方用深度，同时保住一套神圣的等级——对这幅画来说，这比一个真实房间的错觉更重要。

杜乔的《鲁切拉伊圣母》由锡耶纳人为佛罗伦萨的一个会社画成，一上来就搅乱了"纯粹佛罗伦萨式开端"的想法。它修长的线条、悬浮的天使和珍贵的表面，造出另一种神圣在场，而不是尚未完成的乔托。

宝座上的圣母 · 1300 · 乔托 · 乌菲兹美术馆

乔托的《宝座上的圣母》，通常叫作"奥尼桑蒂圣母"，改变了身体的关系。宝座向纵深打开得更有说服力。衣袍下面，圣母的身体有分量。膝、躯干和座位彼此连着。天使互相遮挡，站在不同的位置上。神圣的形象没有变得寻常，但她的身体更容易被想象。

乔托让身体更可想象，让空间更可信，但把这个变化定为"开端"的，是回头看的博物馆。最早在这些画前祷告的人，并没有看见列奥纳多在历史尽头等着。他们面对的是圣像，不是年表。

作品进了博物馆之后，比较造出了新的意思。为不同教堂、不同团体所画的作品，如今可以显示为同一段发展中的连续台阶。

金色底子也会动

西莫内·马尔蒂尼与利波·梅米的《天使报喜与圣安萨诺和圣马克西玛》，把"单线进步"的贫乏说得更清楚。天使带着有纹样的翅膀进来，身体被速度弯出弧线。话语从他口中飞向马利亚。她往后避，把披风拉紧，没有戏剧化的惊恐，只是一瞬间的戒备。金色底子还在，人的紧张却极准。

一部沉迷于体积与透视的历史，很容易低估这里线条、纹样和克制所做的事。没有可信的房间，并不让场面少一分戏剧性。戏剧来自一次闯入，闯进一个精致而有序的世界。

佛罗伦萨并没有沿直线走向单一的视觉方案。教堂、会社、行会、商人和彼此较劲的家族，为各自的需要订制作品，新旧语言一直并存。

天使报喜与圣安萨诺和圣马克西玛 · 1333 · 西莫内·马蒂尼 · 乌菲兹美术馆

一身金子来的对手

真蒂莱·达·法布里亚诺的《三博士来拜》属于这个互相较劲的佛罗伦萨。城中最富的人之一帕拉·斯特罗齐为家族礼拜堂订下了它。画面塞满织物、动物、珠宝、远处的风景，还有一支仿佛把已知世界的财富抬到圣婴面前的队伍。神圣故事成了世俗排场的场合——不是因为信仰缺席，而是因为虔敬与社会展示在这里一起干活。

斯特罗齐这个例子要紧，因为它不让美第奇以"唯一懂文化的家族"的身份登场。佛罗伦萨早就有能订出惊人作品的赞助人。美第奇后来会格外擅长让赞助托起一张更大的正当性之网，但美与地位之间的联系不是他们发明的。

帕拉·斯特罗齐后来的政治遭遇让这场对峙更锋利。他不只是一个品味输掉比赛的富有赞助人。他所属的家族强到足以威胁美第奇的优势。1434年科西莫结束流放回城，帕拉自己被放逐了。那幅华丽的祭坛画留在佛罗伦萨，订它的人则在城外过完余生。

三博士来拜 · 1423 · 真蒂莱·达·法布里亚诺 · 乌菲兹美术馆

这一翻转给了这幅画另一层意思。它保住了一个对手世界的自信——美第奇在政治上打赢了它，却没能把它从这座城的文化里抹掉。乌菲齐记录着这个家族的成功，也保存着它对手的作品，后者提醒人们：佛罗伦萨从来不完全属于他们。

另一件作品把地图拉出了意大利。《波尔蒂纳里三联画》由胡戈·凡·德尔·古斯在布鲁日画成，订画人是托马索·波尔蒂纳里，一位在美第奇金融体系里做事的佛罗伦萨银行家。它以纪念碑式的尺寸到了佛罗伦萨，带来一整套已经成形的外来视觉语言。牧人的脸是风吹日晒的，手是粗的。玻璃接住光。眼泪、头发、干草和布料的精细程度，佛罗伦萨画家终于可以凑近了研究。这幅祭坛画并不证明北方艺术更高明。它显示佛罗伦萨是在一套国际化的图像经济里做事。

这幅画走过的路，也把文化背后的那张网露了出来。一个常驻布鲁日的佛罗伦萨银行家，向尼德兰画家订画，再把成品送回佛罗伦萨的教堂。金融不只是为文艺复兴付账。它把视觉经验搬过了国界。

等到美第奇走到我们这个故事的中心，这座城已经知道艺术怎样服务于宗教、家族、名声、竞争和国际交流。他们的功绩不会是白手起家造出这套体系。他们的功绩，是让人越来越难把这个家族从这套体系里拿开。

波尔蒂纳里三联画 · 1475 · 雨果·凡·德·古斯 · 乌菲兹美术馆

三博士来朝 · 1500 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆

第三部分　没有王冠怎么统治

流放把体系暴露出来

1433年，科西莫·德·美第奇被捕并遭流放。一年后他回来了。这一来一回暴露出一种不寻常的权力。科西莫没有王冠，也不指挥王室宫廷，可他的银行关系、政治盟友、门客和支持者，让人很难把他长期挡在佛罗伦萨之外。

这些关系的规模容易被低估。美第奇银行在罗马、威尼斯、那不勒斯、米兰、比萨、日内瓦、里昂、阿维尼翁、布鲁日和伦敦都设有分行。它经手教廷账目。佛兰德的一个商人和罗马的一位枢机，可能同时依赖同一个佛罗伦萨家族的流动资金。

这座城仍是共和国。官职和选举照常，别的家族仍有分量。公开的君主制会招来反抗，所以美第奇的影响力走的是既有体系。科西莫远远超出了普通市民，却不必宣称自己是君主。

于是名声成了实用工具。君主可以倚仗爵位、宫廷仪节和世袭法。科西莫需要的是市民把美第奇的影响力当成城市本身织出来的东西去遇见。这个姓氏出现在宗教基金、图书馆、建筑、婚姻、借贷和人情里。单独一个举动造不出控制。造出控制的是累积。

赞助与这种位置相配，而科西莫花钱的规模，据估计一生用于营造和捐赠的超过六十万金弗罗林。其中一部分只进了一座修道院：菲耶索莱的巴迪亚，光建筑就花去数万弗罗林，里面的陈设又是数千。他想要一座图书馆时，把活交给书商维斯帕夏诺·达·比斯蒂奇，后者派出二十五名抄工，二十二个月交出两百卷。

一座礼拜堂既服务礼拜，又留住捐赠者的名字。一座图书馆既撑起学问，又摆出慷慨。给修道院的钱，可以同时表达信仰、加固关系、改善城市。私人财富就这样以公共善的样子被看见。

三博士来朝 · 1500 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆

这套体系靠重复运转。一个市民可能向银行借款，欠下一份政治人情，在美第奇资助的空间里祷告，然后又因为一桩婚事或一个官职再次遇上这个家族。单看任何一条关系都不是君主制。合起来，它们让对抗变贵，让效忠变得有用。

所以美第奇的权力很难用一幅图指出来。它不总需要王冠、宝座或正式纹章。它靠出现在佛罗伦萨上层所有寻常机构里，变得有说服力。

手持科西莫长老纪念章的男子肖像 · 1474 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆

圣史里的面孔

波提切利的《三博士来朝》显示当时的权力可以多安静地进入一幅画。订画人是加斯帕雷·迪·扎诺比·德尔·拉马，可长久以来人们都把画里的一些面孔读作美第奇圈子的肖像。确切的指认仍不定。要紧的是：圣经故事吸收了佛罗伦萨的社会世界。

美第奇不必顶替神圣题材。站在朝拜者中间就够了。效忠、辨认和宗教占据同一个空间。

这比直白的政治符号管用。看画的人可以欣赏画，认出熟脸，参与虔敬，同时把一套社会秩序也吸收进去，而没人告诉他这是宣传。神圣场面把庄重借给了当下的关系，这些关系又把遥远的圣经事件拉近。

波提切利另一幅肖像把家族记忆摆得更明。一个没有名字的男人手里拿着一枚刻有老科西莫侧面像的纪念章。模特是谁不清楚，但他手上那件东西说明科西莫的形象当时已经能被怎样使用。创始人变成了另一个人可以展示、可以攀附的东西。

几十年后，蓬托尔莫又画了一次科西莫。那不是写生的肖像，而是给新一代政治用的复原。一位死去的银行家，作为一个需要"可用的过去"的政权的先祖回来了。

黄金时代变成血

豪华者洛伦佐成为美第奇文化最有名的代表，因为他在政治、诗歌、赞助、收藏和人文学问之间来去自如。后来的历史把他的时代打磨成了黄金时代。

1478年4月26日，星期天，这个黄金时代裂进了一桩谋杀。

地点是佛罗伦萨主教座堂，大弥撒，会众跪着。洛伦佐和弟弟朱利亚诺是分头来的。礼仪进行中，一个信号之后，站在他们身边的人转过身来。朱利亚诺挨了十九刀，死在主教座堂的地上。洛伦佐颈部受伤，挣脱出去，跑向圣器室，沉重的门在他身后合上。门外，其余的密谋在几小时内失败。

接下来发生的不是司法。密谋者被吊在政府宫的窗子上，其中还有一位仍穿着法衣的大主教。尸体挂了好几天。

然后，这座城订了一幅他们的画。

负责公共治安的"八人保安与治安官"雇了波提切利——几年后画出《春》的正是此人——去描绘吊在那里、正在断气的人。画画在海关楼上方的墙面上，紧挨着领主宫，就在佛罗伦萨的市政中心。八个密谋者，每一个下面配着洛伦佐亲手写的嘲讽诗句。凡是穿过广场的人都看得见。它们挂了十六年，1494年被毁——那一年美第奇被赶走，这座城不想再记得了。

文化和暴力不是两个佛罗伦萨。撑起诗人、礼拜堂和艺术家的那些同盟，本身就是政治同盟，失掉它们可能要命。画维纳斯的人也做过国家复仇的工具，而当时似乎没有人觉得这个组合奇怪。

这场密谋也改变了洛伦佐的形象。在后来的美第奇记忆里，他的幸存加固了"城市的安定与这个家族绑在一起"的说法。危险可以转成正当性，正如肖像可以把一个死去的银行家转成创始人。

洛伦佐的名声还给后来讲故事的人设了个实际的陷阱。并非每一幅与美第奇有关的画都是他订的。这个家族有好几支，波提切利那些伟大的神话题材作品，主要与旁系的年轻堂弟洛伦佐·迪·皮耶尔弗兰切斯科的家相连。

这个分别要紧，因为美第奇文化不是一个人主导的统一纲领。它是一张家族网，成员各在各的处境里使用艺术。它的成功在于：佛罗伦萨、学问、美和"美第奇"这个姓氏越绑越紧。

接下来的几幅画会显示，这种捆绑变得多么野心勃勃、多么诱人，又多么不牢。

老科西莫的肖像 · 1519 · 蓬托尔莫 · 乌菲兹美术馆

第四部分　异教诸神回来的时候

一座不肯只给一个解释的花园

在波提切利的《春》里，第一个事件很容易漏看，恰恰因为这幅画太美。右边，风神泽费罗斯抓住正在逃走的克洛里斯。花从她口中开始落下。到了下一个人物，她已经变成弗洛拉，穿着花，两手把花撒出去。

中间站着维纳斯，比其他人稍稍往后。她上方，蒙眼的丘比特拉开了弓。三个女子穿着透明的衣料起舞。墨丘利转向园子边上的树。这些人物辨认起来足够清楚，足以引人去解释，而整幅画拒绝变成一道解开的谜。

春 · 1480 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆

十五世纪末，这幅画登记在与洛伦佐·迪·皮耶尔弗兰切斯科·德·美第奇继承人相关的一处产业名下。它挂在一件 *lettuccio* 上方——那是一种家用长榻，兼作箱柜、坐凳和白天躺卧之用。这个位置要紧。这幅画属于一户上层人家，不属于异教神庙，也不属于现代的公共展厅。

它的意思可能包含婚姻、生育、教养、诗歌、欲望的安排、奥维德式的变形，以及后来被称作新柏拉图主义的哲学文化。这些可能性谁也没有把别的排除掉。这幅作品之所以积起层层解释，是因为它把好几套文学的、社会的、神话的语言放进同一幅图，却不让其中任何一套把整体封死。

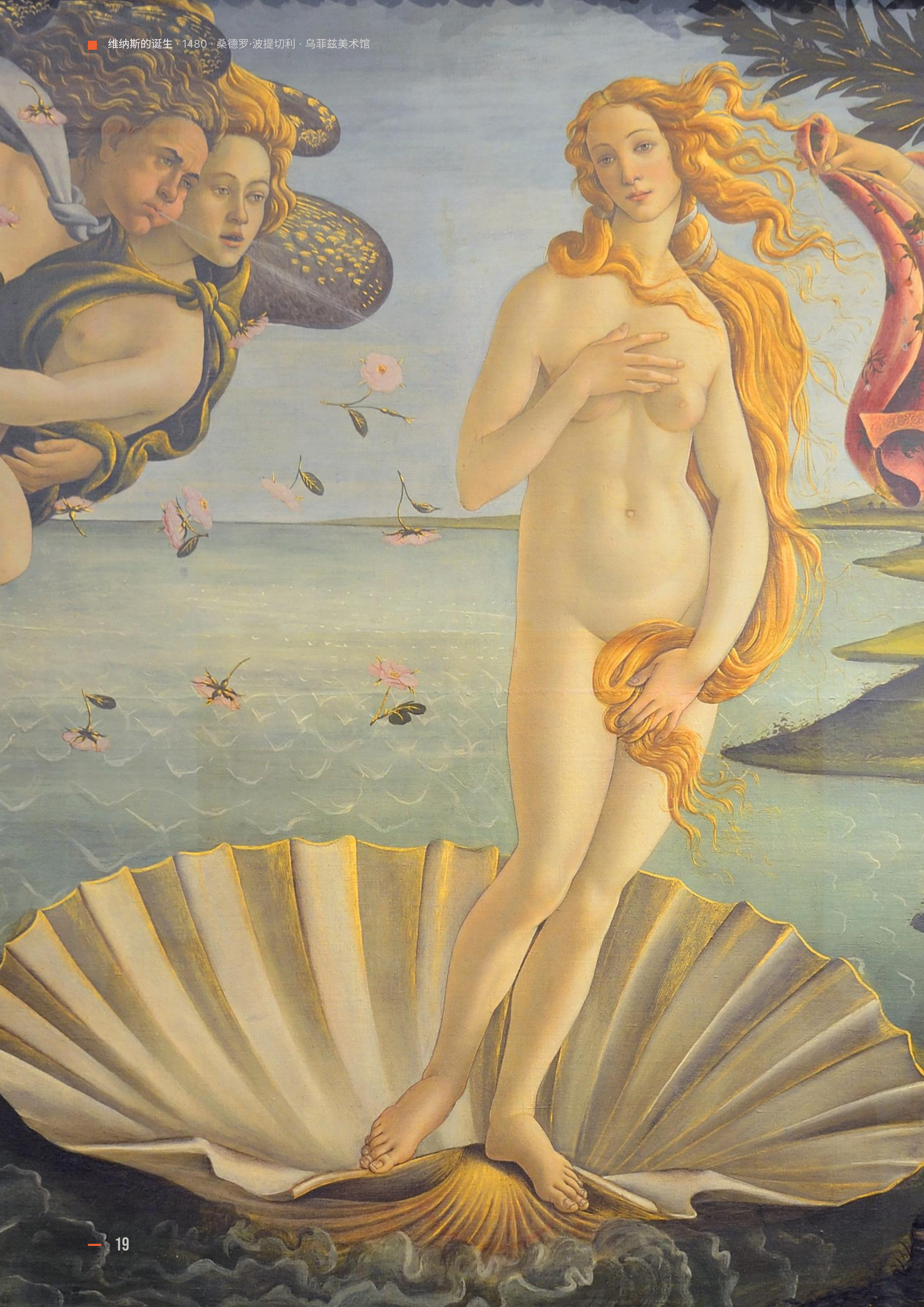
连花园也不肯被当作泛泛的背景。植物学家和历史学家在其中辨认出数量可观的植物与花，有些与春天、生育、婚姻和美第奇相关。橘树常被系到这个家族身上，但这并不把画变成一道简单的纹章谜题。这座花园既是精心种出来的，也是不可能的：不同季节的花期同时开着。

人物也走在不同的时间里。泽费罗斯、克洛里斯和弗洛拉构成一个序列，几乎是同一场变形的三帧。美惠三女神旋转起舞。墨丘利像是在看守或清理场面的边缘。维纳斯占着不动的中心，周围一切都在说动：追逐、交换和回返。

春 · 1480 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆

这幅画的难，也许不是还没找到正确答案。多义也许本来就是设计的一部分。

人们常把这幅画说成春天与爱的庆典。它同时以一场追逐和一次强夺开场。克洛里斯变成弗洛拉，但变形并不抹掉引发它的东西。波提切利优雅的线条没有让故事变简单。美与不安已经连在一起。



维纳斯的诞生 · 1480 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆

维纳斯抵达佛罗伦萨

那幅被叫作《维纳斯的诞生》的画，并没有画出诞生的一瞬。维纳斯已经出海，正在靠岸。泽费罗斯和一位同伴把她吹向岸边。一个女人拿着绣花的披风等在陆上。维纳斯遮着身体，同时又完全暴露在目光里。

严格说，这具身体不合解剖。脖子太长，肩膀下垂，这个姿势难以维持，飘着的头发听命于图样而不是重力。波提切利不是写实失手。他造的是一具优雅取决于"受控的不可能"的身体。

底子是画布，适合富裕人家的装饰性绘画，也比大块木板好搬。这个实际的选择，有助于把作品送回博物馆声名之前的那个世界。维纳斯曾经是一件家里的东西。今天她的脸是西方艺术中最容易被拆下来的图像之一。

她出现在广告、时装、政治抗议、唱片封面、表情包、化妆品和手机壳上。多数人先遇到她，才遇到那幅画。等真站到画布前，他们不是在发现一个陌生形象，而是终于见到那个早已在世界上流通之物的实体源头。

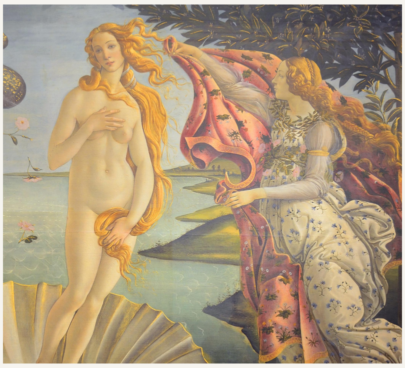
这段现代生活我们后面还会回来。在十五世纪的佛罗伦萨，异教裸体之所以能进入一户上层基督教人家，是因为古代提供了诗歌、教养、道德寓意、情色可能和体面。人文主义者不必放弃基督教，也能读奥维德、能在维纳斯里找意思。他们把古代世界改作新用。

古代是被重建的，不是被找到的

波提切利的《阿佩莱斯的诽谤》显示这场找回有多主动。归在阿佩莱斯名下的那幅古画早已不存。留下的是一段文字描述。波提切利用文字重造了一幅在世者没人见过的图。

阿佩莱斯的诽谤 · 1497 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆

春 · 1480 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆



维纳斯的诞生 · 1480 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆

阿佩莱斯的诽谤 · 1497 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆

所以文艺复兴回到古代，并不是打开一只封好的箱子。古代文本残缺，雕像运到时是碎的，说法互相矛盾，画家用想象补空。人们是在重做的过程中把过去找回来的。

这个自信的文化世界没有持久。洛伦佐死于1492年。两年后美第奇被逐，法国军队开进意大利，多明我会修士吉罗拉莫·萨伏那洛拉给针对奢侈与败坏的攻击注入了道德与政治的力量。

1497年2月7日，狂欢节最后一天，他的追随者挨家上门，请人交出自己的虚荣物。从各家搬出来的东西被运到领主广场，堆成一座好几层高的木塔：镜子、假发、脂粉、香水、华服、纸牌、骰子、棋盘、鲁特琴和维奥尔琴、诗集，还有被修士的追随者判为淫靡的画。塔顶固定着一个撒旦像。然后他们点火，全城在火里唱歌。佛罗伦萨从此把它叫作虚荣之火。

十四个月后，1498年5月23日，萨伏那洛拉本人在同一个广场、同一个位置被绞死并焚烧。骨灰被铲进阿尔诺河，免得有人当作圣物收起来。

一个著名的故事说，波提切利把自己的异教画作扔进了1497年那场火。没有可靠证据表明他毁掉了今天陈列在乌菲齐的那些神话作品。这个传说活下来，因为它给出一段令人满意的戏：画维纳斯的人悔改了。真实要更不齐整。波提切利晚年那种宗教强度属于一个正在变化的佛罗伦萨，但不需要为此虚构一场当众焚毁自己杰作的场面。

异教诸神回来了，回到的却不是一个稳定的世界。他们的美属于一种政治与道德文化，而那种文化可能在他们周围塌掉，也可能把点火的人一并烧掉。

第五部分　艺术家怎样成了英雄

传说之前的作坊

人们常把文艺复兴的艺术家想成孤独的天才，站在寻常劳作之外。安德烈亚·德尔·韦罗基奥的作坊提供了一个更好的起点。他的《基督受洗》是一件集体作品。不同的手参与其中，其中一些部分按传统归给年轻的列奥纳多·达·芬奇。

瓦萨里后来写道，列奥纳多画的天使比旁边一切都好得太多，以致韦罗基奥从此再不碰颜料，为输给一个孩子而羞愧。没有文献理由把这个说法当事实。它之所以要紧，是因为它给"天才诞生"配了一个完美的戏剧形状。学生显出教不出来的天赋，师傅明白历史已经从自己身边走过去了。

艺术家传记就是这样开始重排我们的目光。我们不再看见一件作坊出品，而是去找列奥纳多成为列奥纳多的那一刻。

绘画作为调查

列奥纳多的《天使报喜》把一件神迹放进一个被异常仔细研究过的世界。前景的植物各有分明的构造，远处的风景在空气里化开。观察没有与神圣题材争位。它把可见世界带进了奇迹。

他未完成的《三博士朝拜》把思考变成看得见的。表面上浮出身体、手势、动物、建筑和运动的流向，它们还没有落定成最终的秩序。未完成不会自动比完成更深，但它让人看见构图是一道正在解的题。

圣母与圣婴构成静止的中心，四周的世界在转、在弯、在指、在跪、在反应。未完成的状态暴露出：要让一次启示组织起一群人，需要多少力气。

天使报喜 · 1472 · 列奥纳多·达·芬奇 · 乌菲兹美术馆

多尼圆形画 · 1506 · 米开朗基罗 · 乌菲兹美术馆

米开朗基罗拒绝画一幅温柔的家庭画

米开朗基罗的《多尼圆形画》由阿尼奥洛·多尼在婚姻与家庭的背景下订制，也曾被与这对夫妇的头一个孩子联系起来。确切的缘由仍有争议。没有疑问的是这幅画的体力。

圣家族拧成一个密实的、转动的身体结。马利亚扭身去接或去递圣婴。约瑟在她身后立起。人物像是从颜色里凿出来的，而不是被颜色柔和地塑出来。背景里，一些裸体占着单独的一块地方，其含义始终没有完全定下来。

一件家用的宗教订件，变成了一场关于艺术家权威的申明。米开朗基罗没有消失在题材后面。他的手法自己报出名号。画家的身份成了订画人所买到的东西的一部分。

这个变化也波及订画人。拥有一件米开朗基罗，不再只是拥有一幅成功的圣像。那是拥有与一个独一无二的头脑接触过的证据。名字开始改变一件东西的价值和意义。

拉斐尔的权威在《利奥十世肖像》里换了形状——画中还有枢机朱利奥·德·美第奇和路易吉·德·罗西。曾经在共和国里间接掌权的这个家族，如今占着教廷。

画面材质丰富：天鹅绒、毛皮、金属、纸，以及教皇面前那本泥金手抄本。利奥的放大镜和被细细画出的书页，把学问变成教廷展示的一部分；桌上的小铃则暗示一个随时可以被召来的宫廷。

可这三张脸并不合成一幅"胜利的权威"。利奥显得沉重而警觉。两位枢机从后面靠近，却没有化成忠顺的陪衬。华贵与紧张同坐一桌。拉斐尔画出了一幅在心理上并不让人舒服的官方肖像。

到十六世纪，艺术家自己成了历史人物。瓦萨里的《名人传》1550年初版、1568年增订，用满是对手、性情、失败与顿悟的传记来编排艺术。米开朗基罗几乎站在那部叙事的顶端，而那部叙事明显偏向托斯卡纳和佛罗伦萨。

传记让艺术的变化变得好记。一次技术或风格的推进，可以挂在童年的一个征兆、一个对手、一副难相处的脾气或一次决定性的相遇上。所以即便个别情节无法证实，瓦萨里的故事依然有力。

这套方法也把作坊、助手、女性和无名工匠推到了边上。一件集体作品变成了一个天才首次显形的舞台。乌菲齐后来会聚起许多作品，让这串伟大名字看得见。

那个帮着写下情节的人，也将设计出让后世学会相信它的建筑。

第六部分　共和国变成宫廷的时候

影响力与统治的区别

1537年，最后一个共和国崩溃、亚历山德罗公爵遇刺之后，年轻的科西莫一世成了佛罗伦萨公爵。老科西莫是在共和形式里靠影响力做事。他的后人建起世袭统治、领土国家，以及一个不再假装美第奇只是"平等者中的第一"的宫廷。

埃莱奥诺拉·迪·托莱多与其子乔万尼·德·美第奇的肖像 · 1544 · 布伦齐诺 · 乌菲兹美术馆

科西莫与埃莱奥诺拉·迪·托莱多的婚姻，把新政权接进了西班牙和帝国的网络。埃莱奥诺拉给宫廷带来财富、地产和政治分量。她买地、管地，资助宗教机构，生下了王朝未来所系的孩子。若只把她看成布龙齐诺肖像里那个衣着华美的妻子，就是重复宫廷形象而无视支撑它的劳作。

这桩婚姻结合的不只是两个人，还有两套政治体系。宫廷生活依靠继承、家务管理、进出之权、礼仪，以及把稳定持续地做给人看。孩子既是家人，也是政治凭据。

宫廷依靠宅邸、财政、婚姻、继承人、官员和被规定的接近权。肖像给这套体系配上了一张脸。

一件裙子成了国家肖像

布龙齐诺的《埃莱奥诺拉·迪·托莱多与其子乔万尼·德·美第奇的肖像》，人们最先记住的是布料。裙子画得如此细密，甚至显得比它遮住的身体更在场。纹样重复得极其精准，奢华于是看上去像纪律。

埃莱奥诺拉没有演出自然流露的温柔。她的手放在孩子旁边，两个人却都保持着克制。乔万尼不只是儿子。他是王朝有未来的凭据。他小小的身体打断了裙子巨大的表面，却没有削弱它的权威。

这幅肖像把私人的延续变成公共的信息。埃莱奥诺拉作为母亲、地主、宫廷人物和政治伙伴的角色，被压进一个不容失序的表面。布料不是围着模特做装饰。它是模特权力的一部分。

有个旧说法称，下葬时埃莱奥诺拉穿的正是肖像上那件裙子。后来对随葬衣物的检验推翻了这个指认。传说活了下来，因为画出的织物真得让人不忍心让它止于画面。

宫廷肖像让身份看上去像是在众目之下被管理的东西。受控的表面不是空的。它就是政治内容。

The Uffizi courtyard from the Piazzale degli Uffizi

那座本来不是博物馆的建筑

1560年，科西莫一世委托乔尔乔·瓦萨里动工，建起今天叫作乌菲齐的那组建筑。这个名字的意思就是"办公处"。这组建筑本该把主要的司法机构和行政机关集中到政府中心旁边。

这个来历改变了博物馆的意思。乌菲齐起初是行政的建筑。科西莫把机构收拢到一个更集中的政府之下，瓦萨里给这种收拢做出了实体形状。

这组建筑也让官僚变得可见。官员、案卷、法庭和衙署不再像从前那样散在城中。国家可以被感受为紧挨着统治者居所的一个协调的存在。

五年之后，同一位建筑师造出了相反的东西。

1565年，为儿子弗朗切斯科与奥地利的乔安娜成婚，科西莫一世下令修一条私人通道，从政府所在地通到河对岸的家族宅邸。瓦萨里用大约五个月建起近一公里的封闭走廊。它从旧宫出来，从乌菲齐的办公处上方跑过，沿阿尔诺河转弯，再从老桥的顶上过河，于是统治家族可以横穿佛罗伦萨市中心而不必踏进去。因为走廊如今压在桥上，在那儿做了几代生意的屠户被迁走，换成了金匠。理由是气味。首饰匠至今还在那里。

这两项工程要放在一起看，而它们指向相反的方向。办公处让统治可见，把它集中到市民看得见的地方。走廊让统治者不可见，把他抬到街道上方。两者是瓦萨里在同一个十年里为同一个人建的。

这条又长又受控的建筑，也把城市重新组织到公爵权力周围。今天被当作共和佛罗伦萨之表达而受颂扬的作品，最终会陈列在一个世袭君主所造的建筑里。博物馆装着先于这个国家的文化世界，而提供那座建筑、让这个世界后来被如此解读的，正是这个国家。

Inside the Vasari Corridor

今天很难把乌菲齐想成画廊以外的东西。因此也很容易忘记：这组建筑从来不是为博物馆设计的。一个为协调统治而建的建筑群，慢慢变成了这样一个地方——先前佛罗伦萨的政治、宗教和家用图像在这里被从原处剥离，被编排成国家与艺术的记忆。

瓦萨里一边为科西莫一世设计办公处，一边写一部题献给他的艺术史。这个巧合不是为现代博物馆埋下的秘密计划，博物馆是很久以后的事。但两个项目都在整理佛罗伦萨的权力与记忆：衙署被放进公爵国家，艺术家被放进一条以佛罗伦萨为中心的谱系。

在科西莫一世治下，美第奇得以整理那些让文化被治理、被记住的机构。他的儿子弗朗切斯科会把同一种对秩序的胃口，带进一个小得多、也怪得多的空间。

The Tribune of the Uffizi

第七部分　一个房间里的世界

特里布纳

1581到1583年间，贝尔纳多·布翁塔伦蒂为大公弗朗切斯科一世·德·美第奇造了特里布纳。这是一个八角形的、封闭的、有意让人招架不住的房间。宝石、彩色的表面、贝壳、金属、绘画、古代的身体和各样罕见之物，在同一个高度浓缩的空间里争夺注意力。

那效果不是现代展厅所期待的平静中立。是这个房间本身在演出价值。来自不同地方、出自不同手艺的材料围住来客，而他还来不及单独打量任何一件东西。

装饰把元素变成了建筑。上方的贝壳与螺钿唤起水，浓红的表面暗示火，石头把土的物质带进屋里。光从顶上的采光亭落下。宇宙不是由一幅画来表现的。它被造进了容器本身。

一枚贝壳、一块宝石、一具古代躯干和一幅名家绘画能待在同一个房间，是因为现代那种把艺术、科学与博物学分开的界线还没有硬起来。材料与装饰把特里布纳连到四大元素和宇宙的结构上。

科西莫一世收拢衙署。弗朗切斯科收拢奇物。

他对实验、炼金、稀有材料和技艺的兴趣，既属于私人好奇，也属于宫廷文化。一件难得或难做的东西，展示的是拥有它的统治者能伸到多远。稀有让等级变得可见。

古代的身体，现代的所有权

《美第奇的维纳斯》成了欧洲最有名的古代雕像之一。女神遮着自己，同时呈上一具理想化的身体——这具身体由古代传统、后世修复、收藏史以及数百年的复制共同塑成。

提香的《乌尔比诺的维纳斯》给出的是另一种相遇。一个裸体女人躺在家常的室内，直视看画的人。她身后，侍女在箱子里翻找东西。玫瑰、桃金娘、一只小狗和居家器物，撑起了关于婚姻、生育、情色召唤和家庭身份的种种解读。

美第奇的维纳斯 · 约公元前100年 · Attributed to Cleomenes, son of Apollodorus of Athens · 乌菲兹美术馆

当古代雕像与近代绘画进入同一种收藏文化，它们就能跨着时间竞争。收藏者拥有的不只是两件美物。他拥有这场比较，并且掌握它发生的条件。

这场比较会影响后来的观众、艺术家和批评者。一个房间可以让两件东西互相追问，哪怕它们的作者从未设想过这次相遇。

古代的维纳斯提供权威、理想形式和古典过去的体面。提香的女人显得在场、当下、有具体的社会位置。她直视的目光把观者拉进画的情境，而古代女神并不寻求这一点。

两者都不保有固定不变的意思。那尊雕像本身就是幸存、修复、改名和陈列方式的结果。提香那幅画走过婚姻、王朝、继承、情色解读和博物馆声名。房间可以摆放它们，却拦不住它们变化。

乌尔比诺的维纳斯 · 1538 · 提香 · 乌菲兹美术馆

过去是一块块到的

别的古物显示出同样的不稳。《磨刀人》，即"阿罗蒂诺"，在学者试图把它送回某段失传故事的过程中，先后得到过不同的身份。尼俄柏群像则拼出一个因母亲的骄傲而被毁掉的神话家庭。

古代的东西是碎着到的。收藏者补上身体、给出名字，按后世的知识与趣味摆放残件。缺一条胳膊、一颗可疑的头、一个认不出的人物，都在邀人动手。修复过的东西同时是古代的和现代的。

这未必是欺骗。修复是让残件变得可读、可展的一种办法。它同时也让收藏者所处的时代进入了古代的身体。

尼俄柏群像给美第奇带来一种没打算要的张力：一个执着于继承人的王朝，拥有一则"孩子被尽数杀死"的神话的残余。那不是预言。那是收藏可以不经主人许可就获得的意思。

特里布纳把美第奇的占有呈现在最浓缩的形态里。世界在这里显得被收齐、被分类、被比较、被放在一位君主的目光之下。可正是这个房间的力量，也暴露出所有权的边界。东西可以被摆成一种布置。它们的历史和将来的解读，做不到同样听话。

当收藏开始吸收那些身体与暴力越来越难与"和谐的佛罗伦萨伟大"相调和的作品时，这个问题就更尖锐了。

The Knife Grinder (Arrotino) in the Tribune

长颈圣母 · 1535 · 帕尔米贾尼诺 · 乌菲兹美术馆

第八部分　不肯听话的图像

美变得古怪

帕尔米贾尼诺的《长颈圣母》起初像是又一幅精致的圣像。随后比例开始与眼睛作对。圣母的脖子被拉长。她的身体像是越出了正常的构造。圣婴横在她膝上，带着一具睡着的身体那种令人不安的重量——那重量也可以是死亡。未完成的背景里立起一根柱子，却没有给出稳定的建筑。

这不是一位画家忘了文艺复兴比例的成就。精致已经变成有意的变形。旁边那个小小的人物是圣哲罗姆，一边展开卷轴，一边转向未完成的圣方济各。一根柱子像是许诺了一座建筑，却始终不兑现。空间、身体和尺度都留在略微没有解决的状态。

美如今取决于难度、拉长，以及对寻常解剖有分寸的拒绝。"艺术朝着完美自然主义前进"这个熟悉的说法断了。一种视觉语言一旦立住，后来的艺术家就会去试它、去扭它。

几十年后，卡拉瓦乔会用另一种不安替换帕尔米贾尼诺优雅的怪：近到可以和观者共用一口空气的身体。

酒神巴库斯 · 1593 · 卡拉瓦乔 · 乌菲兹美术馆

巴库斯近到能闻见水果

卡拉瓦乔的《酒神巴库斯》回到异教古代，却没有波提切利那段距离。一个装扮成神的年轻人递上酒。他旁边的水果丰盛，但不完好。叶子卷起，果皮起斑，成熟正在靠近腐坏。

这位神像是被摆出来的，而不是永恒的。他既是古典形象，也是当下的模特。酒隔着很短的距离递过来，旁边的水果已经开始塌。古代带着脏叶子、发红的皮肤和腐烂的可能，进了观者的物理空间。

卡拉瓦乔的《美杜莎》让绘画本身带上攻击性。这幅画作在一面凸起的礼仪盾牌上，由枢机弗朗切斯科·马里亚·德尔·蒙特赠给大公费迪南多一世。血从颈部涌出，脸则记下了恐惧的那一瞬。

美杜莎 · 1597 · 卡拉瓦乔 · 乌菲兹美术馆

盾牌本该护住身体。卡拉瓦乔把它变成一颗被砍下的头。弧面让图像看上去向前凸出，画出的表情抓住的是恐惧尚未转成死亡的那一刻。艺术同时成了礼物、武器、幻觉，以及画家能耐的证明。

这件东西也属于这批收藏的政治生活。一个骇人的图像之所以能当作体面的外交礼物，正因为技艺的高超与被控制的危险彼此加强。

友第德返回伯图利亚 · 1470 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆

犹滴，以及艺术家所选的那一瞬

犹滴的故事给了艺术家好几个可选的瞬间，乌菲齐自己就存有不止一个版本。波提切利把后果分给两块小小的对幅。在《友第德返回伯图利亚》里，友第德和女仆带着荷罗孚尼的头往城里走。在《发现荷罗孚尼的尸体》里，士兵在帐中找到无头的躯体。杀人那一刻，波提切利让它留在两幅画之外。

克里斯托法诺·阿洛里在一幅今藏皮蒂宫的画里，选了优雅的结局：犹滴——目录里作"朱迪斯"——把砍下的头展示出来，作为一场私密戏剧已经完成的结果。而藏在乌菲齐的阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基那幅，选的是动作本身。

在她的《朱迪斯斩杀荷罗孚尼》里，两个女人合力对付一个为命挣扎的男人。犹滴一边把身子撑开，一边把剑推进他的脖颈。女仆按住他的手臂。布料在两人的重量下堆皱，血在床上蔓开，整个构图靠的是协同的力气。杀人是要出力的。

朱迪斯斩杀荷罗孚尼 · 1620 · 阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基 · 乌菲兹美术馆

发现荷罗孚尼的尸体 · 1470 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆

阿尔泰米西娅遭强奸以及随后的公开审判，是她生平中有据可查的部分。它们塑造了这幅画的现代接受，尤其是它的女性主义分量。没有确立的，是那个简单的说法：犹滴就是画家的字面自画像，在颜料里杀掉强奸自己的人。

这种解释的干脆很诱人，因为它似乎给暴力配了一把私人钥匙。它也有把一位大画家当成只有一个题材、只有一个艺术智力来源的风险。

保存下来的庭审记录，让阿尔泰米西娅对现代传记异常敞开，而这种敞开可能变成陷阱。她懂卡拉瓦乔的视觉世界，懂犹滴题材的长久历史，也懂那个艺术难题：怎样把圣经里的暴力画得在肉身上迫近。

她的贡献不只是更狠。犹滴和女仆协调身体，去解决一个实际问题。波提切利把后果分给返回与发现，阿洛里选了优雅的结果，阿尔泰米西娅选了动作。所选的那一瞬，改变整个故事。

阿尔泰米西娅的生平要紧，单靠它解释不了这幅画。这件作品也属于一场更大的艺术争论：力量、光、身体和圣经里的勇气，该怎么画。

手持荷罗孚尼头颅的朱迪斯 · 1611 · 克里斯托法诺·阿洛里 · 帕拉蒂纳美术馆

佛罗伦萨之外的收藏

丢勒的《三王朝拜》提醒人们：乌菲齐关不进一个佛罗伦萨的故事里。北方的精确在这里遇上一位与意大利深深纠缠的艺术家，而这幅画最终进入的，是一批通常被用意大利和佛罗伦萨的伟大来叙述的收藏。

到这时，这批收藏里已经有教会订件、对手赞助人的委托、外来传统、被重建的古物、宫廷肖像、情色裸体、外交上的恐怖之物，以及圣经里的暴力。它已经杂到无法送出一条听话的美第奇讯息。

收藏又长了一个多世纪。然后美第奇的主脉消失了。

三王朝拜 · 1504 · 阿尔布雷希特·丢勒 · 乌菲兹美术馆

第九部分　收藏成为公共之物

公约与公众

主脉断绝之后，家族公约帮着把美第奇的收藏留在了托斯卡纳。它没有立刻造出一座现代公共博物馆。哈布斯堡-洛林的统治者接手国家，重新编排收藏，继续把一个王朝画廊变成公共机构。

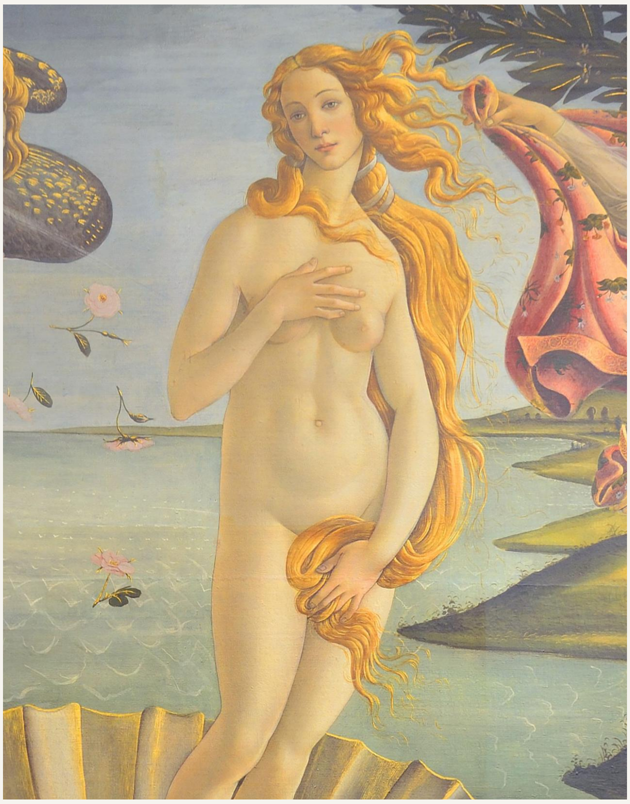
1769年，大公彼得·利奥波德把乌菲齐向公众开放。改变美第奇遗产社会含义的，是另一个王朝。

公共不等于今天意义上的不受限制。进出仍要看时间、规矩、社会预期和机构管理。但那道决定性的界线确实挪了。这座画廊不再首先是宫廷特权的延长。

一幅为礼拜堂、住宅或宫廷所画的画，如今可以作为艺术史被遇见。观看者的目的变了。虔敬、家族记忆和外交表示没有消失，但比较、研究、品味和对艺术发展的追索，成了越来越主导的框架。

作品被分类、修复、迁移、复制、出版和讲授。参观者不再需要与统治者的私人关系，才能进入这座画廊的历史论述。

乌菲齐开始给文艺复兴一个看得见的结构。



维纳斯的诞生 · 1480 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆

这个变化，在本文开头那些作品上看得最清楚。契马布埃和乔托不再在各自的宗教空间里面对信众。它们可以被并排放置，被要求描述一次过渡。波提切利的家用神话可以变成一个时代的公共纪念物。一幅教皇肖像、一幅宫廷图像、一幅未完成的作坊作品，可以进入同一条年表。

博物馆没有发明所有的关系，但它给这些关系搭了一个长久的台。

博物馆与瓦萨里的情节

瓦萨里把艺术史描述为找回、发展和个人成就。后来的博物馆聚起了许多东西，让他那条序列可以被想象出来。乔托成了开端。波提切利成了美第奇佛罗伦萨的诗人。列奥纳多、米开朗基罗和拉斐尔成了伟大的个体。卡拉瓦乔成了断裂。

这条序列有真正的洞见。它也让另一些东西更难看见。作坊消失在名字后面。神圣的用途变成了风格。一位对手赞助人成了美第奇之城里的配角。博物馆保存东西，同时在它们之间造出新的关系。

这些关系有力量，因为它们看得见。乔托可以在历史时间里站在列奥纳多前面。波提切利可以被放在虔敬与神话之间。画廊把抽象的年表变成了实体的形状。

名声长自持久的注意力，而机构帮着决定注意力落在哪里。有些作品留在中心，是因为它们确实经得起细看。它们也靠复制、教育、导览书、摄影，以及一再把它们摆回故事中心的决定，获得力量。

结果既不是阴谋，也不是中立的排名。每一代都继承上一代的注意力习惯，并让这些习惯更容易重复。

乌菲齐做的不止是保存过去。它同时提出关于过去的一个论点。

这个论点改过很多次。作品在佛罗伦萨各收藏之间移动，归属被重新判定，修复改变了可见之物，研究者把被冷落的画家和语境重新带回视野。一套经典可以稳固，同时并不静止。

在这个论点里，这个家族依然居中。谁来讲它，家族已经管不着了。

第十部分　失去主人之后的博物馆

活下来是体力活

一纸法律协议可以帮着防止收藏将来被拆散。它没法让博物馆永远安全。

第二次世界大战期间，作品被取下、被藏起，以躲开轰炸、占领、拆毁和盗窃。那些看似永远挂在馆里的画，重新变成了必须打包、搬运、登记、隐藏、找回和重新挂上的东西。照片档案里留着箱子、墙上的空白、受损的结构，以及耗人的修补。

照片让"保护"变得摸得着：要钉箱子，要抬画，要选路线，要核对清单，要临时找地方安置。博物馆能活下来，是因为有人在压力下做决定，而且常常不知道哪座建筑、哪条路、哪个库房会保持安全。

下一次紧急没有预告，也没有敌人。

1966年11月4日凌晨两点半左右，阿尔诺河进了佛罗伦萨。天亮时，主教座堂周围的水有三米深，低处的街区超过五米。三十五人死亡。两天后河水退去，在城里留下约六十万吨淤泥；由于油罐爆裂，这些淤泥混着燃油，浸进它碰到的一切，再也洗不掉。

在乌菲齐，工作人员把作品往上搬，把画从瓦萨里走廊上取下来，怕那结构撑不住。水淹到一楼、修复室、库房和照片档案。

然后学生们来了。年轻人从意大利各地和国外赶来，没有训练，也没有指令，在冰冷的地下室里待了几个星期，把泡透的书和画板一只手传一只手地从泥里拽出来。佛罗伦萨叫他们 *angeli del fango*，泥浆天使，这个名字留了下来。

这场水灾让人无法再忽略文化的物质性。一件杰作是木头、画布、胶、颜料、清漆、画框、纸，以及历次修补积下的历史。水进到每一层的方式都不一样。

它也改变了修复在公众眼里的样子。抢救不再是灾后进行的隐形工作。淤泥、泡胀的书、起斑的表面和志愿者的照片，让抢救艺术成了这座城市现代身份的一部分。

1993年5月27日，一枚黑手党的汽车炸弹在乌菲齐旁边的乔尔戈菲利街爆炸。五人死亡。爆炸损坏了建筑，据博物馆的记录，波及173幅绘画和56件雕塑。

那批曾经用来表达一个王朝之尊贵的收藏，已经成了一段足够广大的公共记忆——广大到毁掉它是一种政治暴力。

战争、水灾和爆炸以不同方式威胁这座博物馆。一个需要疏散，一个需要紧急保护，第三个逼人去修复蓄意的破坏。每一次危机都改变了"抢救这批收藏"的含义。它活下来，是因为每一次新的紧急都逼着一些人重新想出办法保护它。

维纳斯不动身也离开了博物馆

现代的名声造出另一种压力。许多观众在看到画布之前，已经无数次见过《维纳斯的诞生》的复制品。他们带着一份由教科书、广告、社交媒体和裁切细节拼起来的记忆走进来。手机举起来，是因为人想要一份与实体源头接触过的凭据。

这幅画有尺度、有材质，还有一整套被复制品经常抹掉的运动。维纳斯不只是一张脸和一帘头发。风从一边推，岸在另一边等着，她的身体在两者之间抵达。画布上还带着年龄、修复和制作过程的痕迹，而干净的数码图像往往把这些压掉。

在网上，这个图像很容易被拆开。可以裁、可以镜像、可以做成动图、可以拿去打广告、可以恶搞、可以变成政治符号。那张脸走遍世界，却没有风，没有岸，没有身体，也没有画的真实尺寸。

这是长长一串语境更替中的又一次：家宅、收藏、公共博物馆、摄影、数字流通。每一步都扩大接触，也改变相遇。

MuseScope 也在这条流通线上。选哪个细节、把哪两件作品并置、加上一个声音，都会改变人与作品相遇的方式。要做的不是假装中介是中立的，而是让这份中介聪明而透明。

安娜·玛丽亚·路易莎·德·美第奇肖像 · 1690 · 安东尼奥·弗兰基 · 皮蒂宫

翻转

这个故事开始时，美第奇把图像聚在自己周围。到最后，作品还在，家族站在它们中间——作为订画人、作为模特、作为收藏者、作为统治者，也作为一个历史问题。主人成了自己所有之物的一部分。

于是我们又回到开头那幅肖像。安娜·玛丽亚·路易莎画像时二十三岁，那是她出嫁并前往德意志的前一年，也是那个签名的半个世纪之前——今天多数人对她的了解，只剩下那个签名。她要求这些收藏留在一处，为了国家的装饰，为了公众的用处，为了吸引外乡人的好奇。

每年有几百万外乡人来到佛罗伦萨，带着好奇，与当初写下的分毫不差。

书中的作品

按出场顺序共33件

安娜·玛丽亚·路易莎·德·美第奇肖像
安东尼奥·弗兰基 · 1690 · 皮蒂宫

圣三一荣耀圣母
契马布埃 · 1290 · 乌菲兹美术馆

宝座上的圣母
乔托 · 1300 · 乌菲兹美术馆

天使报喜与圣安萨诺和圣马克西玛
西莫内·马蒂尼 · 1333 · 乌菲兹美术馆

三博士来拜
真蒂莱·达·法布里亚诺 · 1423 · 乌菲兹美术馆

波尔蒂纳里三联画
雨果·凡·德·古斯 · 1475 · 乌菲兹美术馆

三博士来朝
桑德罗·波提切利 · 1500 · 乌菲兹美术馆

手持科西莫长老纪念章的男子肖像
桑德罗·波提切利 · 1474 · 乌菲兹美术馆

老科西莫的肖像
蓬托尔莫 · 1519 · 乌菲兹美术馆

春
桑德罗·波提切利 · 1480 · 乌菲兹美术馆

维纳斯的诞生
桑德罗·波提切利 · 1480 · 乌菲兹美术馆

阿佩莱斯的诽谤
桑德罗·波提切利 · 1497 · 乌菲兹美术馆

基督受洗
安德烈亚·德尔·韦罗基奥 · 1472 · 乌菲兹美术馆

天使报喜
列奥纳多·达·芬奇 · 1472 · 乌菲兹美术馆

三博士朝拜
列奥纳多·达·芬奇 · 1482 · 乌菲兹美术馆

多尼圆形画
米开朗基罗 · 1506 · 乌菲兹美术馆

利奥十世肖像
拉斐尔 · 1518 · 乌菲兹美术馆

埃莱奥诺拉·迪·托莱多与其子乔万尼·德·美第奇的肖像
布伦齐诺 · 1544 · 乌菲兹美术馆

The Uffizi courtyard from the Piazzale degli Uffizi

Inside the Vasari Corridor

The Tribune of the Uffizi

美第奇的维纳斯
Attributed to Cleomenes, son of Apollodorus of Athens · 约公元前100年 · 乌菲兹美术馆

乌尔比诺的维纳斯
提香 · 1538 · 乌菲兹美术馆

The Knife Grinder (Arrotino) in the Tribune

长颈圣母
帕尔米贾尼诺 · 1535 · 乌菲兹美术馆

酒神巴库斯
卡拉瓦乔 · 1593 · 乌菲兹美术馆

美杜莎
卡拉瓦乔 · 1597 · 乌菲兹美术馆

友第德返回伯图利亚
桑德罗·波提切利 · 1470 · 乌菲兹美术馆

发现荷罗孚尼的尸体
桑德罗·波提切利 · 1470 · 乌菲兹美术馆

手持荷罗孚尼头颅的朱迪斯
克里斯托法诺·阿洛里 · 1611 · 帕拉蒂纳美术馆

朱迪斯斩杀荷罗孚尼
阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基 · 1620 · 乌菲兹美术馆

三王朝拜
阿尔布雷希特·丢勒 · 1504 · 乌菲兹美术馆

维纳斯的诞生
桑德罗·波提切利 · 1480 · 乌菲兹美术馆

画家

阿尔布雷希特·丢勒
1471–1528

安德烈亚·德尔·韦罗基奥
1435–1488

安东尼奥·弗兰基
1638–1709

阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基
1593–1653

布伦齐诺
1503–1572

卡拉瓦乔
1571–1610

契马布埃
1240–1302

克里斯托法诺·阿洛里
1577–1621

真蒂莱·达·法布里亚诺
1370–1427

乔托
1267–1337

雨果·凡·德·古斯
1440–1482

列奥纳多·达·芬奇
1452–1519

米开朗基罗
1475–1564

帕尔米贾尼诺
1503–1540

蓬托尔莫
1494–1556

拉斐尔
1483–1520

桑德罗·波提切利
1445–1510

西莫内·马蒂尼
1284–1344

提香
1488–1576

博物馆

乌菲兹美术馆
佛罗伦萨

皮蒂宫
佛罗伦萨

书中每一件作品在 musescope.app 上都有自己的页面。

参考与延伸阅读

参考文献

博物馆及其收藏

乌菲齐美术馆。关于乌菲齐。

乌菲齐美术馆。特里布纳。

乌菲齐美术馆。瓦萨里走廊：历史。

乌菲齐美术馆。*1966*年水灾与佛罗伦萨艺术遗产的损失。

佛罗伦萨大学。安娜·玛丽亚·路易莎·德·美第奇。

美第奇、佛罗伦萨与文艺复兴

瓦萨里，乔尔乔。《意大利艺苑名人传》。1550年初版；1568年增订版。

de Roover, Raymond. *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397–1494*. Harvard University Press, 1963.

Hibbert, Christopher. *The House of Medici: Its Rise and Fall*. Morrow, 1975.

Brown, Alison. *The Medici in Florence: The Exercise and Language of Power*. Olschki, 1992.

Weinstein, Donald. *Savonarola: The Rise and Fall of a Renaissance Prophet*. Yale University Press, 2011.

Garrard, Mary D. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton University Press, 1989.

作品图片来自皮蒂宫; 乌菲兹美术馆; 帕拉蒂纳美术馆藏品。 档案材料：Txllxt TxllxT, Wikimedia Commons; Diomidis Spinellis, Wikimedia Commons; Fabrizio Garrisi, Wikimedia Commons; Yair Haklai, Wikimedia Commons; Uffizi Photographic Department。 数字复制来自维基共享资源。细部裁切由 MuseScope 完成。 博物馆的名称与标识归各馆所有，此处仅用于指明书中讨论的作品。作品图片来自公有领域的摄影，或依照每幅图片标注的许可使用。正文由 MuseScope 撰写。本书并非由书中所述博物馆出版或授权。 在 MuseScope 网站阅读原文 原文、翻译与版式设计 © 2026 MuseScope，采用 知识共享 署名-禁止演绎 4.0 国际 (CC BY-ND 4.0) 许可协议。 本 PDF 可在标注 MuseScope 的前提下原样复制与转发。 作品图片及第三方素材不在本许可范围内，其权利状态以各自的版权说明为准。 支持: support@musescope.app · Instagram: @musescope.app

MUSESCOPE

继续看下去

故事不会停在最后一页

这本书写的是一座博物馆。MuseScope 收录了数千座博物馆、数万件作品，
用同一种语气，讲十种语言。可以读，也可以听，在家里，或者就站在画前。

浏览

数万件作品，每一件都有一段用平实语言讲出的来历。

扫描

正在博物馆里？把镜头对准一幅画，MuseScope 会告诉你眼前是什么。

准备

出发前先走一遍编排好的路线，比如卢浮宫值得看的二十件，到了就知道该找什么。

每一段故事都能听。对某个细部好奇，随时可以发问。

本系列

本书属于「世界博物馆」系列。其余各册见 musescope.app/articles

用手机扫码即可获得应用。用笔记本电脑读书没问题，带着它逛展厅就不行了。

HTTPS://
MUSESCOPE.APP

维纳斯的诞生 · 1480 · 桑德罗·波提切利 · 乌菲兹美术馆

众多博物馆中的一座。其余的都在应用里。

MUSESCOPE

世界博物馆系列 · 2026
MUSESCOPE 版本 · MUSESCOPE.APP